كتاب
المستقل 13





عبد الباسط أبو بكر محمد

اليد الواحدة

قراءات

اليد الواحدة

عبد الباسط أبو بكر محمد

اليد الواحدة

قراءات

كتاب المستقل 13

اليد الواحدة

تأليف: عبدالباسط أبوبكر محمد

مجلة
المستقل
أسبوعية سياسية شاملة

طبع في مايو 2015

مطابع الأهرام
جمهورية مصر العربية

المدير الفني وتصميم الغلاف: سامح الكاشف
الإخراج الفني والتنفيذ: أحمد نجدي

إهداء

إلى تلك القصائد

التي ظلت تلح بمعاودة القراءة

مرةً تلو المرة

إلى أن كان هذا الكتاب.

المحتويات

مدخل أول

وإلى أن تصبح الخوذة
خط الاستواء
ويصير المدفع الرشاش إنجيلا
وتظل المشنقة
ويظل السيد الجلاد
والقاضي
وحفار القبور
أبجديات على لافتة الموت
وتبقى الكلمات الصادقة
معولًا يحفرُ قبر الصادقين.
...

الشاعر (محمد الشلطامي)

مدخل ثانٍ

لم تكن هذه القراءات إلا محاولة صغيرة لمواكبة هذه التجربة الشعرية المتدفقة بقوة عبر مسارب النشر الورقي والإلكتروني.

هي نتيجة مكثفة لقراءات متواصلة لبعض التجارب الشابة في تجربة الشعر الليبي الحديث، كنت أحاول أن أتوقف عند كل صوت محاولًا رسم مسار تجربته الصغيرة، مُصرًا على القول أن هذه التجربة تُلخص بشكلٍ ما تجربة الشعر الليبي الحديث، نتيجةً لحضورها المبهر على الفضاء الإلكتروني وانفتاحها على تجارب الآخرين بقوة.

هذه القراءات الصغيرة، كنت مدفوعًا لها في ظل غياب النقد الذي ظل بعيدًا عن هذه التجارب لفترة طويلة.

كانت المقالة الأولى التي تحمل عنوان (اليد الواحدة) ونشرت في صحيفة العرب اللندنية خلال عام 2003.

من خلال نقاش مكثف مع الصديق الشاعر (عبدالدائم أكواص) الذي كان على تواصل يومي معي تلك الفترة.

كانت هذه القراءات تترصدُ مجموعة النصوص الشعرية التي تنشر عبر المواقع الإلكتروني والصحف والمجلات التي تصدر تلك الفترة، قبل أن تترصد حضور المجموعات الشعرية الأولى للشعراء الشباب.

مقدمة

تنساب أي تجربة شعرية عبر مجموعة من الروافد تتشكل عبرها ومن هذه الروافد تبرز مؤثرات التراث والمؤثرات الغربية (التي أصبحت تشكل هامشًا مهمًا في أي تجربة شعرية)

وتأتى تجربة الشاعر الذاتية كشيء ملح ومهم في رسم أبعاد التجربة الشعرية عند أي شاعر.

تجربة الشعر الليبي التي نتلمسها الآن تجيء عبر جزئيات متفاوتة، لقد ظلت وعلى امتداد هذه الفترة الزمنية تجربة أصوات منفردة، كل صوت يغرد بطريقته، ويوظف تأثراته وقراءاته وتجاربه بالكيفية التي يراها تناسبه، ويتضح في التجربة الليبية عمومًا عدد كبير من المؤثرات (العربية والعالمية) وتتفاوت هذه المؤثرات من شاعرٍ إلى آخر.

هذه التجربة التي تشكلت عبر تنوعات مختلفة منها القومية والوطنية والذاتية وعبرت كل تجربة عن الفترة التي عايشتها، كما

علق الشاعر (مفتاح العماري) في كتابه (فعل القراءة والتأويل): (كانت تجربة الستينات على مستوى الموضوع والفكرة محمولة بهموم وطنية وقومية مع قلق وجودي مستتر وتحت تأثير مقولات الالتزام احتلت الموضوعية حيزًا كبيرًا في الممارسة الشعرية، مما قلص مسألة الاهتمام بتحديد أنساقها الفنية وبصورة خاصة تشكلاتها اللغوية،وبدت تأنس إلى أنظمة شكلية جاهزة) .

مع خلو تجربة الستينات من تميزٍ فعال ـ حيث إنها خرجت في أغلبها من تحت تأثيرات الأجواء العربية المشرقية وتحت تأثير وسطوة الهم القومي، حيث ظلال (السياب) و(البياتي) حاضرة وبقوة في أواخر الستينات، وحيث حضور(القصيدة القومية) عبر شعر (درويش) و(سميح القاسم) في أوائل السبعينات.

هذا التأثير القومي بدأ يخف في أواخر السبعينات، وتحت ضغط ظواهر مختلفة بدأت أصوات شعرية متميزة تنساب بهدوء له حضوره الخاص على صعيد التجربة الشعرية عمومًا، ونجد هنا أصوات متميزة استطاعت أن تواكب عقود قادمة منها: (محمد الفقيه صالح) و(الجيلاني طريبشان) و(السنوسي حبيب).

عقد الثمانينات، جاء بمخاضٍ عنيف وتحت طائلة صنع حالة متميزة تنفر من أي تأثرات (عربية أو غربية) ضاعت أغلب هذا الأصوات في دائرة بحثها عن تميز لكنها بدأت تتجانس عبر مجموعة المعطيات إلى تنظيرات (أدونيس) وقصيدة (الماغوط) حتى أن قراءتها للتراث انطلقت من هذا الباب، خصوصًا في ظل

غياب مرجعية تراثية لقصيدة النثر،وفي غياب حركة نقدية تحدد مسار تجربة كاملة ولهذا جاء نضج أغلب هذا الأصوات (التي استمرت) عبر عقد التسعينات، حيث بدأت الحالة الشعرية لدى أغلب الأصوات التي ظهرت في الثمانينات تتناسق وتأخذ شكلًا مناسبًا، بل إنها قبضت في بعض الأحيان على نمطية خاصة بها (تميز كل صوت عن الآخر) بالإضافة إلى حضور أصوات رائدة في درجات تتماثل حضورًا وتختلف أسلوبًا ورؤية، وتظل هناك خصوصية عند تجربة (مفتاح العماري) و(سالم العوكلي) في تقاربهما أسلوبًا واختلافهما رؤية.

بل إن بعض الأصوات ومنها (تجربة الشاعر على صدقي عبدالقادر) ظل قادرًا على خلق حالته الخاصة وعبر امتداد زمن هائل وبزخم غير عادي من النتاج المتغير، زادها في ذلك انفتاحها على التجربة الشعرية الإنسانية، وغايتها خلق حالة من الخصوصية في مسار تجربة الشعر الليبي، لذلك لم تستقر هذه التجربة في وضع نمطي معين إلا في نهاية التسعينات.

وعبر هذه السلسلة من التباينات جاءت الأصوات الشعرية الجديدة، يحمل كل صوت منها تفاعلاته و تأثراته وأرائه الخاصة، كذلك فإن هذه التجربة لم تكن مقفلة على ذاتها، وأيضًا لم تكن منفتحة على الغير كثيرًا، كانت تحاول قراءة ذاتها عبر استنطاق الغير.

ويتضح أن الساحة الليبية غنية بالأنواع الشعرية، فنقرأ القصيدة

العمودية بأصوات شعراء شباب، ونجد التفعيلة بنغمها الطافح والتي تركن إلى مؤثرات تراثية وعربية كثيرة، ونجد كذلك قصيدة النثر كمنجز شعري آخر وهو أيضًا يستمد حضوره من عدة أرضيات محلية وعربية وعالمية.

من خلال استنطاق هذه التجربة تبرز السمات التالية:

1 ـ هذه الأصوات أصوات منفردة، ليس بينها أي قواسم مشتركة أو رؤية واحدة، لكنها تتلمس طريقها كل على حده.

2 ـ سعي كل صوت ليشكل بعدًا في هذه التجربة.

3 ـ تلمس الواقع من خلال بوابة الذات ـ في زمنٍ باتت تسحقه مظاهر العولمة، واضطهاد الفرد تحت نير الحاجة، لذلك يرجع نكوصها إلى الداخل كأمر بديهي لا يحمل الكثير من الأفكار الكبيرة بل هو تعبير عن كيان إنساني صغير.

4 ـ يتقاطع كل صوت مع عدد من المؤثرات الفكرية والتراثية، فحالة البحث لديهم محمومة لخلق تجربة لها خصوصيتها.

لذلك يظل الإلمام بخصوصية كل صوت أمر له محاذيره وله مخاطره، بل وتظل أي قراءة في نصوص معدودة للشاعر الواحد في مجموعةٍ شعرية أمرًا لا يخلو من تناقض واضح، وتظل هذه القراءة نوعًا من الاجتهاد، وليس من أهدافها وضع معايير جاهزة لإيجاد قواسم مشتركة بين كل صوت وآخر.

ظلت تجربة الشعر الليبي ك (يدٍ واحدة) لا تحدث أي صوت

نتيجةً لقصور النقد على ترصد خطواتها وتتابعُ نتاجها والتفاعل معها.

كانت هذه القراءات بمثابة الصوت النقدي الغائب (اليد الأخرى) التي تحدث صوتًا، وتحاول أن تكمل عمل اليد الأخرى (النتاج الإبداعي).

قصيدةٌ أم شاعر؟!

قراري: ألا أتخلى عن ذاتي أبدًا، أن أمضي إلى أقصى حدود ذاتي، ماذا يفيدني ساعة موتي، أن أكون قد زيفتُ نفسي!!

هنري دو مونترلان

ما يعنينا في هذا الكلام هو خصوصيته.. هو هذا التلبس بالذات إلى أبعد الحدود، خصوصيته في هذا التمسك بالذات إلى اللحظة الأخيرة.

من هذا المدخل الصغير نحاول أن نقدم قراءة ولو صغيرة نوعًا ما.. إلا إنها تحاول أن تخلق بكلامها عن العموم نوعًا من الشمول!!

❋ ❋ ❋

القصيدة الحديثة في ليبيا تتكيف حاليًا مع الذات بشكلٍ جيد، الذات هنا قاسم مشترك لمجموعةٍ كبيرة من التجارب التي تنطوي تحت سقف الشعر الليبي

إذًا القصيدة في ليبيا قصيدة ذات.. ذات مرهقة.. ذات منتهكة،

لكنها على الرغم من كلِّ ذلك فهي ذات ساطعة الحضور عند الجميع، تحاول أن تجعل الذات مركزًا للعالم، القصيدة هنا تعلن انحيازها دائمًا إلى خصوصيتها.

ربما لأن كثيرين من شعراء هذه التجربة دخل باب الشعر مسكونًا بهم التجريب، فإن كيان القصيدة كان الكيان الأصعب على الدوام.

بينما ظل شعراء القصيدة العمودية والتفعيلة يراوحون بين عدة مستويات من التأثرات المختلفة.. وظل صدى الآخر يتردد على في قصائدهم على طول الخط.

ظل شعراء قصيدة النثر (هذا النص المشاكس) يراوح بين مجموعة المؤثرات العربية والأجنبية، كان النص النثري يستنسخ نفسه.. مخلفًا إرثًا شاسعًا من نتاج متشابه في الكثير من الوجوه النمطية التي توفرت في هذه القصيدة في إحدى مراحلها، فقصيدة النثر في ليبيا كتبت بروحٍ واحدة وبأصوات متعددة،

لذلك أختار هؤلاء الشعراء أن يقدموا قلوبهم الخفاقة التي تعبر عن ذواتهم دون أن يعنوا بالإطار كثيرًا !!

* * *

(إن المتتبع لسياق التجربة الشعرية الشابة في ليبيا سيلاحظ أحيانًا فتنتها الشديدة إزاء مغامرة التجريب، وأحيانًا تبدو كأنها تكتفي بنفسها وفقًا لمتطلبات لحظتها وشروطها المحلية بحساسية خاصة)

يُلاحظ في تجربة الشعر الليبي إنها في حالة مخاض مستمر،الأمر الذي يتطابق مع كلام الشاعر (مفتاح العماري) هنا.

إذ كان النص الشعري الليبي في بدايته يجنحُ كثيرًا ـ منبهرًا بتجارب غيره ـ نحو انفعاله الزائد.. كانت فترة الثمانينيات تكبلُ النص أكثر مما تطلق له العنان ـ خصوصًا في تجربة القصيدة النثرية ـ لذلك بدأ يركن في بداية التسعينيات إلى هدوءه وبساطته.. واقترابه أكثر من اليومي والمعاش.. نستطيع أن نقول أنه أصبح يركن إلى الذات أكثر من اهتمامه بالأشياء الأخرى.. هذا الانهماك سخر للشاعر أن يقولب علاقة هذه الذات بغيرها من الأشياء.

نلاحظ هنا تجربة الشاعر (على صدقي عبدالقادر) تجربة استطاعت أن تكرس نفسها عبر امتداد زمني هائل.. وتركن في بداية التسعينات على نمطي شعري متميز يصوغ الذات بطفولةٍ مطلقة وبأسلوب يتقرب من اللعب اللذيذ.

ونلاحظ كذلك أن نتاج شاعر مثل (مفتاح العماري) كان كبيرًا جدًا قبل أن يركن في أواخر الثمانينيات إلى خطوته الواثقة الأولى (قيامة الرمل) ليتوج ببساطة تجاربه الذاتية في مجموعة من الدواوين.

مرورًا بتجارب شعراء فاعلين في التجربة كانت فترة نضجهم مرحلة التسعينيات، وإن صح لنا القول هنا فإن تجربة الشعر الليبي كانت تحاول إنتاج خصوصية من خلال إنتاج علامات فارقة في مسارها.

ونظرًا (لخصوصية قصيدة النثر) كشكل شعري مغاير عند أغلب هؤلاء الشعراء، فإن هذه القصيدة ظلت المعيار الدائم لقياس الحركة الشعرية في ليبيا رغم وجود قامات في شعر (التفعيلة والعمودي)، فإن قصيدة النثر هنا ظلت تحاول أن تصنع إرثًا خاصًا لها في ظل غياب مرجعية تراثية أولًا.. وفي ظل حضور تجارب شعراء معاصرين (عرب) حاولوا أن يجعلوا قصيدة النثر كيانًا مغايرًا ثانيًا.

نلاحظ هنا أن قصيدة النثر التي بدأت متعثرة في بداية الثمانينيات صنعت في منتصف التسعينيات تمامًا رصيدًا مناسبًا من التجربة، ونتاج نستطيع أن نقول عنه أنه ينتمي إلى خصوصية ليبية.

شعر التسعينيات الليبي يركن إلى قلقٍ لطيف، يحاول يطرح التخبط الذي صاحبه خلال عقد الثمانينات.

بينما يظل شعراء القصيدة الحديثة العمودية يبحثون عن شاعرٍ بحجم كبير جدًا، يعطي التجربة غنى ضروري هي في أمس الحاجة إليه، على الرغم من توفر الثقافة العالية والتمكن اللغوي والفكري العالي المستوى عند أغلب شعراء القصيدة العمودية الشباب.

نحاول في ختام هذه المقدمة الصغيرة أن نلخص بعض سمات القصيدة الحديثة الليبية:

أولًا: انفتاح الشعر الليبي على التجارب الشعرية العربية الرائدة، أعطاها الاتساع ولم يعطيها العمق، فهي أخذت من الشعر

العربي العديد من المزايا، وحاولت القفز على العيوب، فتجربة الشعر الليبي ظلت دائمًا ضفاف للتجربة العربية، ولم تشارك في رسم الخطوط الرئيسية لها.

ثانيًا: القصيدة الحديثة في ليبيا لا تركن إلى أساطير ذات خصوصية ليبية، ولا تستند على مخزون أسطوري كبير، لذلك نلاحظ تناثر الإشارات الأسطورية المستوردة من أساطير عربية (... لقد تأثر شعراءنا بشعراء الشرق حد التناص سواءً على مستوى النصوص، وفي نهاية الستينات يكتب أحد النقاد أن الشعر في ليبيا بعد انفلت خارج حدود الوزن والصورة الشعرية العربية تحول إلى شعر (نواقيس وصلبان)....)

ثالثًا: الشعر في ليبيا.. ينتج قصيدة وليس شاعرًا، أي بمفهوم الشاعر الظاهرة، الذي يتبنى مشروعًا شعريًا متكاملًا، فالغالب في شعراء ليبيا هو ممارسة الشعر ببعض النزق، فالغالب يظل في خانة الموهوب في تعامله مع نصه دون أن يدخل مرحلة الاحتراف.

رابعًا: القصيدة الحديثة (قصيدة الشباب) تتنوع بتنوع الأصناف الأدبية، فالشعر العمودي موجود بجوار شعر التفعيلة وقصيدة النثر، من هنا فالشعر يتجاور بكل أصنافه.. وتتداخل مع بعضها.

خامسًا: في الشعر الليبي تنعدم التيارات والأجيال الشعرية التي

تستمد شرعيتها من واقع ثقافي متقارب،فتجربة الشعر الليبي تجربة تنتج نصوص أكثر من كونها تنتج شاعرًا، كذلك تظل تجربة الشعر الليبي تجربة انقطاع وليس اتصال، فالأجيال الحالية التي تمارس كتابة الشعر، لم تستفيد من تجربة الجيل السابق، بل تظل المؤثرات العربية هي الغالبة عند جميع الأجيال، فمن تأثيرات (السياب ونازك الملائكة، والبياتي) على شعراء الستينات، نجد تأثر شعراء قصيدة النثر الليبيين بدرجات متفاوتة خصوصًا في بداية تعاطيهم للكتابة الشعر برواد قصيدة النثر في المشرق العربي.

سادسًا: القصيدة العمودية الحديثة في ليبيا تقتربُ من الذات كثيرًا الأمر الذي يجعل من أغراض الشعر العمودي السابقة تختفي وراء سطوع الذات الواضح، وبالتالي تختفي بعض أغراض الشعر العمودي التقليدي (هجاء، مديح، رثاء،..)، نتيجة قرب التجربة الذاتية الكلي من المبدع.

سابعًا: تسعينات القرن العشرين، كانت مرحلة تطور نوعي في النص الليبي، فبالدرجة الأولى دخلت أصوات شابة جديدة مجال الكتابة الشعرية مسكونة بنشاط محموم، كذلك لوحظ نشاط ملحوظ لأصوات شعرية من عقود السبعينات والثمانينات توجت مشوارها الشعري خلال هذا العقد.

ثامنًا: النص الشعري الليبي الحالي نص ذاتي متناهي الشفافية لا يركن إلى الغموض، بل يقترب من المتلقي بصورةٍ مدهشة مُصرًا على التفاعل مع اليومي، وقصيدة المشاهدات التي تحاكي الواقع.

هوامش

(1) من كتاب (فعل القراءة والتأويل)، مفتاح العماري.
(2) من مقالة (قصيدة النثر في ليبيا).. رامز النويصري.. صحيفة المشهد.
(3) من مقالة (خارج السرب) قراءة في القصائد العمودية الحديثة في الشعر الليبي الحديث ـ عبدالباسط أبوبكر محمد، مجلة غزالة الليبية.

عشرُ أفكارٍ على الشجرة مقابل فكرةٍ في اليد

قراءةٌ في ديوان (قريبًا من ناصية البئر والتحول)

للشاعر (صلاح عجينة)

في كثيرٍ من الأحيان أحاول أن أصل في اللغة إلى صيغة أفترض أنها الأقدر على التوصيل وإنها الأجمل، لست حريصًا على جمالية اللغة كهيكل أو قيمة مستقلة، لكن أحاول أن أفرغها من جمالها الذي يجب أن تتمتع به

الروائي (عبدالرحمن منيف)

الكلام هنا.. وإن كان يتكلم عن خصوصية اللغة عند الروائي.. فإننا وبنظرة صغيرة نرى تطابق هذا الكلام على مختلف الأصناف الأدبية..إنه يستهدف الوصول إلى لغة تقدر على إيصال الفكرة إلى المتلقي، لأنها في رأيه هي الأجمل، من هذا المفتتح نحاول الغوص هنا في ديوان الشاعر (صلاح عجينة)(*) (قريبًا من ناصية البئر والتحول)، فالديوان لا يخلو من محاولة التوصل إلى لغة يراها الشاعر مناسبة جدًا لإيصال تجربته الشعرية، وكذلك يراها على درجةٍ من المغايرة والاختلاف.

بدايةً أحب أن أشير إلى نقطتين مهمتين:

أولًا: الشعر الليبي الحديث تخلى كثيرًا عن غموضه وارتباكه

في مقابل تجليه وسطوعه، الشعر الليبي الآن يتعامل مع اللغة بحذر شديد

ثانيًا: الشعراء الشباب لم يركنوا كثيرًا إلى تجارب الرواد السابقة، ولهذا نجد أن تأثير التجربة الليبية على جيل الشباب ضئيل جدًا، في مقابل التجربة العربية بكل غناها

قصيدة الشباب مسكونة بحيرتها، أيضًا ممتلئة بارتباك طافح تجاه كل شي، الارتباك هو عنصرها الأساسي، فالدخول في أفق النص الشعري يظل مخاطرة في حد ذاته، فالقصيدة مسكونة بالقلق ابتداءً من الفكرة التي تبدو غير واضحة إلى اللغة التي يمارس الشاعر تجاهها كل أساليب التجريب.

خصوصية ليبية

نقرأُ في الديوان قصيدة (قصائد ليبية) لنرى بوضوح خصوصية هذه القصيدة التي جعلت الشاعر يقدمها على أغلب القصائد:

1 ـ القصيدة تمارس خصوصية ليبية صميمة من خلال تعاملها مع رموز ليبية لها وضعها الاجتماعي أو والجغرافي والتاريخي (سيدي الشعاب، صخور تبستي، ماركوس، سبتموس)

2 ـ القصيدة تنهض على أقدام فكرة غير واضحة، فهي تبدأُ

بخصوصية ذاتية صرفة، وتتشعب إلى شمول على درجةٍ عالية من الغموض

لذلك تركن أغلب قصائد الديوان إلى مُغامرة بالفكرة داخل إطار الألفاظ، فهي هنا تشذ على الشعر الليبي الحديث الذي يركن كما قلنا لبساطته.. لنقرأ معًا:

انتزعيني من دمع الجداول

وأثلام الأرض القاحلة

وتفردي بي في محراب شهوتك

لأكتنه لذتك في صخور تبستي

جاحظةٌ عيناكِ حين تباع قافلةُ العبيد

وحين تأتي السفن بالرقيق

جاحظةٌ.. ويتمتم فمكِ بالنشيد

غير أن الوقت ثدياه لم يَدُرَّا الحروف بعد...

يتضح من هنا أن الفكرة الغير واضحة هي التي تلقي بظلالها على النصوص، دون أن تتوقف عند مؤشر صغير يقود إلى وضوح..لا يشذ عن هذه القصائد إلا قصيدة (حالمان) التي تصوغ تفاصيلها الذاتية الصغيرة.. ويعطيها انسياب السرد وضوحًا مناسبًا:

على صراط الوجع

تحلمان، تحتسيان القهوة

ونادلة القهوة الوافدة

تبحث في غربتكما في سؤالٍ وتوجس

لا تنتبهان.. تضحك نهديها

لا تنتبهان..

تجعل أنوثتها قيامة...

من هنا تظهر جراءة استخدام اللغة في مقابل هذا الغموض الذي يلقي بحيرته على القصائد.. فالقصائد تنتفض على اللغة الشاعرية الرقيقة التي تستعمل عادةً في أغلب القصائد.. لذلك يواجهك قاموس شعري مغاير (دمامل، ضفادع، قمل، الجراد، برغوث، البصق، أذناب....)

كلُّ هذا يُفقدُ القصيدة الكثير من بريقها.. ويقودها إلى ضبابية تُشكلُ خطرًا على أغلب قصائد الديوان،لذلك عندما ننظر إلى أغلب النصوص التي كتبت بحرفية عالية.. نرى الانفراج الذي يحدث في النصوص على مستوى الفكرة واللغة..تحت هذا البند يضع (صلاح عجينه) مجموعة القصائد التي يسميها (كتاب الجدل) اللغة هنا من البساطة في مختلف النصوص مقارنةً بالقصائد الأخرى، فهي تركز على صياغة علائق جديدة بين الأشياء، أو وضع تعاريف جديدة، وتركز على تفاعل الكلمات مع بعضها:

الحب رغبة

تحتجز قبضة الضوء

الحلم رغبة الضوء

في جدائل الفصول

الحب خيط ضوء

وتراكم اللذة بالأفق امتزاج

الحلم يتأبط الحب

الحب امتزاج

الحلم انصهار......

هكذا ينهض نص متشابك.. يتولد من خلال تشابك لفظي وفكري.. لذلك يغلب على هذه النوعية من النصوص تفعيل دور الجملة الشعرية التي تشكلُ وحدة مستقلة تحاول أن تعطي للقصيدة بعدًا فيه نوعٌ من المغايرة.

اللغة الصوفية

من هنا يتضح دور الجدل الذي أطلقه الشاعر على مجموعة هذه القصائد.. هذا الجدل الذي يدلل له الشاعر بكلام (صلاح ستيتيه): (كثيرون هم أبناء الأرض الذين يفكرون بأن اللغة الحقة لم تنشأ، وبأن اللغة لم يتحدثها أحد بعد).

من هنا (فالتلقي حاسة الأذن والحقيقة مغامرة العين ـ الشعرية قانون النظر والغنائية طموح الأذن ـ كائنات الضوء قصائد وكائنات السمع أغانٍ).

هنا وبإضافة حرف العطف (واو) نرى كم هي مثقلة الجملة السابقة بحشو فالعلاقة بين الكلمات ظلت بحساسيةٍ خاصة تمنح الجمل السابقة رابطًا يغنيها عن حروف العطف أو أي زوائد أخرى.

هنا يتضح أسلوب مناسب جدًا في الكتابة.. بل يكاد يكون الأسلوب الأكثر وضوحًا في ديوان الشاعر..ألا وهو الاستفادة من الإرث اللغوي الصوفي في تحريك اللغة الشعرية يتضح ذلك في (كتاب الجدل) بشكلٍ خاص.

التقمص حالة يكتبها التاريخ

فضاء الاختلاف في التاريخ

فوضى في السياق

الفضاء تحرير المفردة بين (إلى) و (نحو).

هنا يظهر المنجز اللغوي النغمي الذي استمده الشاعر من الكلام الصوفي واضحًا..وتعامل معها بأسلوب مقارب حتى على المستوى الفكري

كتاب الجدل ديوان لوحده.. يخلق الشاعر من خلاله جدلًا بين

الكلمات ويحاول أن يقرأ الحياة بمغايرة مختلفة كليًا: (**شيمة المعنى عبث.. المعنى دون إسناد عبثي.. جمود)**

الشكل في قصيدة النثر

أمر آخر يبرز بشكل واضح، هو تعامل الشاعر مع شكل قصيدته، فشكل الكتابة في قصيدة النثر أمر يخص الشاعر وحده.. فتنسيق القصيدة يختلف من شاعر إلى آخر

نأخذ هنا تقطيع الجمل في قصيدة النثر كإحدى الجزئيات المهمة التي يعتمد عليها الشاعر لإيصال فكرته،كونها ترسم شكلًا خاصًا بكل شاعر (وتقنية تقطيع الجمل هي أحد آليات قصيدة النثر في خلق إيقاعها أو خلقها نوعًا من التواتر، فإيقاع قصيدة النثر ينتج عن وحدات إيقاعية غير منتظمة وليس بينها أي علاقة، إنها تنتج إيقاعها من مجرد تواتر الأسطر في شكل الجمل الموزعة، وما تحققه المفردات من تواتر...)(1).

إضافة إلى الكلام السابق الذي يتبنى تقطيع الجمل كجزءٍ من إنتاج الإيقاع في قصيدة النثر، فإننا هنا نتناول تقطيع الجمل كإحدى دلالات إكمال المعنى في القصيدة، لذلك يظل الشكل الخاص بكل شاعر أمرًا مهمًا في الكتابة.. لنقرأ معًا:

الشعرية

حالة تكافؤ بين جزئيات

اللغة والحياة

اللغة والشعرية

أسلوبان

الأول تعبيري

الثاني تفسيري

اللغة المحملة بأساليب قالب

الشعرية في التصوف

هامش

المتن انفعال الكينونة في كائن اللغة

التصوف في الشعرية

استدعاء.

الشكل الوارد هنا كما جاء في الديوان، شكلٌ يراه الشاعر يُكملُ دلالة المعنى، بل يُساهمُ مساهمةً كبيرة في خلق رد فعل مناسب عند القارئ، لذلك فإن نهاية كل سطر تقود إلى بداية السطر الآخر، وهكذا تحقق القصيدة نوعًا من التكامل اللفظي، ينتجه الشكل كإحدى الجزئيات المناسبة.. فالكلام الوارد جاء بتقطيع مناسب، إلا أن خلالًا يظهر في إحدى الشطرات وهي (اللغة المحملة بأساليب قالب) فتنتج للوهلة الأولى معنى غير المراد ولو كتبها الشاعر بهذا الشكل:

اللغة المحملة بأساليب

قالب

تبعًا لشكل الجملة السابقة فإن المعنى الذي أراده الشاعر سيظهر جليًا من القراءة الأولى، الذي يرتبك نوعًا ما لو اتصلت الجملة مع بعضها في سطرٍ واحد.

وبعد:

(هنا يبدو واضحًا أن اللغة مهزومة مع إيقاعها العصري، ولم تشهد أي مغامرة أو خطاب بالمستوى الذي ما من شأنه يمكن أن يقدم مدلولات وترميز يتماشى وضرورات الواقع المعيشي واليومي)[2].

إذا القصيدة عند (صلاح عجينة) مغامرة في جميع جزئياتها،وأيضًا فيها مساحات واسعة من التعاطي مع الواقع بعيون مختلفة إلا أن مساحة التجريب الواسعة التي يقترحها الشاعر في ديوانه تظل مسكونة ببذور ارتباكها وتظهر كجزء واضح في أغلب تفاصيله.

هنا نلمس أيضًا جرأةٌ على مستوى تعامل الشاعر مع لغة القصيدة.. فاللغة التي كتب بها الشاعر يراها الأقدر على إيصال فكرته، بل ويراها تصنعُ خُصوصية مناسبة لقصيدته

الشاعر يُهملُ الفكرة المتاحة التي تقدمها القصيدة، بل يظل مسكون بأفكارٍ قصائد أخرى دائمًا في حالة كتابة القصيدة، الأمر الذي يضعف أفكار قصائده بشكلٍ عام.

الديوان يذكرني بدواوين رواد الحداثة الأوائل، حيث تم التعاطي مع الصنف الجديد ببعض الارتباك سواءً على مستوى اللغة أو

الأفكار، ويظل أقرب إلى الشاعر (شوقي أبي شقرا)،حيث القصيدة الغير براقة التي تحتوي على مغامرة على جميع المستويات

الشاعر (صلاح عجينة)في ديوان (قريبًا من ناصية البئر والتحول) يصرُ دائمًا أن يُطارد عشرة أفكار على الشجرة ومهملًا فكرةً مُتاحةً في اليد!!

هوامش

(*) شاعر وكاتب ليبي.

(1) رامز النويصري. (حدود الشعر، حدود القصة) مجلة المؤتمر. العدد السابع عشر.

(2) مقالة (بطاقة تعارف تسعينية) للشاعر صلاح عجينة. صحيفة الشمس العدد 3184.

نصوصٌ مُلبدةٌ بالغيوم

قراءةٌ في (زقزقةِ الغراب فوق رأس الحسين)
للشاعر خالد درويش

مأخوذةٌ بالبريد المكتوم
توشكُ النصوص أن تتلبد غُيُومها
تنوحُ ريشة الصائغ في هدأة العريشة
تضرعُ تحت شبابيك القرائن
منعطفات القرب وحانة النسل...

المنجز الذي وصلت إليه قصيدة النثر عبر تجربتها القصيرة نسبيًا، منح الشعراء المتعاملين معها مجالًا واسعًا للتجريب والمغامرة.

وعمومًا تظلُ الأفضلية التي تمنحها قصيدة النثر للشاعر هي هذا التحرر المُقيد، الواسع الضيق على كافة المستويات، الأمر الذي جعل نصوص النثر بشكلٍ عام دائمًا ملبدة بأفكار قاتمة تجعل القصيدة تراوح بين الشرعية والإنكار.

الشاعر (خالد درويش) يتواصل هنا عبر مجموعة من النقاط المهمة كالآتي:

1 ـ الشكل السردي الطويل الغالب في هذا الكتاب.

2 ـ التنوع الفني في التعبير مع غلبة قصيدة النثر.

3 ـ الكتاب جاء خاليًا من أية إشارة أن كاتبه شاعر بالدرجة الأولى.

وعبر النقاط الرئيسية السابقة نبدأ مناقشة الديوان كالآتي:

أولًا: دلالة العنوان

يحملُ العنوان دلالات متنوعة، فالعنوان يقحمك في شخصيتين تاريخيتين، الأولى هي شخصية الغراب الذي علّم أبناء آدم كيفية الدفن، ويكمل هذه الصورة الإهداء الذي جاء موجهًا بشكلٍ مباشر إلى هذه الشخصية: (إلى الغراب.. معلم البشرية الأول الذي علمنا كيف نطمر الدم وندس الجريمة، فكان شاهدًا على أول جرم ارتكبته البشر، فأهنا أيها الشاهد الأول بما رأيت يا معلم)

والشخصية الثانية: شخصية الحسين.. وهي شخصية بمحاذير مختلفة.. وتعتبر أكثر الشخصيات التاريخية حيرةً فيما يتعلق بتعامل المؤرخين معها.

الأمر الذي يجعلُ الديوان ملخصًا لمجموعة من الأفكار والآراء تجاه التاريخ العربي، خصوصًا فيما يتعلقُ بالهامش المقموع.

وضمن هذا الإطار الذي يرسمه العنوان للكتاب، يختار (درويش) أن يبدأ الكتابة،.. الكتابةُ إذًا ستكون في طريق شائك ممتلئ بالفخاخ والأشواك، والكثير من القراءات الناقصة.

ثانيًا: الشكل الإخراجي

تبرزُ الطباعة الحديثة كجزءٍ حيوي ومهم في تأكيد الشكل الفني، فالكتاب عمومًا جاء في (6) مقطوعات تمتاز بالطول النسبي، فأقصرها جاء في أربع صفحات، وأطولها جاء في عشر صفحات.

وشكل الكتابة يقتربُ من الشكل الذي تكتب به الروايات والقصص القصيرة كأسلوب غالب في كتابة النصوص، الأمر الذي يوحي بأن النصوص تحتوي جرعة هائلة من التدافع سواءً على مستوى الفكرة أو الألفاظ.

ثالثًا: أفكار النصوص

وكما هو الحال في نصوص (درويش) النثرية الطويلة، فإن الأفكار دائمًا بعيدة عن المتلقي، فالشاعر يناوئ القارئ بأفكاره، فأفكار القصائد يغلبُ عليها الارتباك أمام الكم الهائل من التدافع اللفظي والنغمي والتاريخي.

فليس هناك فكرة واضحة تجمع الاتساع اللغوي، الفكرة ضبابية ومتناثرة وكأن الشاعر يبحث عن الفكرة أساسًا.. أو انه يبحث عن نص يؤكد خصوصيته ككاتب.. الأمر الذي جعل الفكرة تفلت من يد الكاتب وتفلت من القارئ أيضًاً.

المثال الأول: النص المعنون ب (زقزقة الغراب فوق رأس الحسين) نرى الشاعر لا يطلقُ أي دلالات مؤثرة في النص، فكل

همه أن يرسم إطارًا عامًا للقصيدة كتعليق على الحدث، وينتبه القارئ إلى قول الحسين قبل موته:(أما بعد، أيها الناس فانسبوني، فانظروا من أنا، ثم أرجعوا إلى أنفسكم، هل يحل لكم قتلي وانتهاك حرمتي وسبي بناتي، أتطلبونني بقتيلٍ منكم قتلته أو مالٍ لكم استهلكته) كدلالةٍ على أن القصيدة تتناول شخصية الحسين، دون أن يكون لباقي النص أي لمسة فنية ذات دلالة في توصيل الفكرة.

المثال الثاني: نص (حكايا ابن جبير أو بأي مقبرةٍ يوقنون): وفي هذا النص يضعنا الشاعر أمام الحادثة الشهيرة المتمثلة في (ليس لمُستكرة طلاق).. ويظل باقي النص حالة تعليق خاصة بالشاعر يحوي رؤيته الفنية تجاه الحدث.

هذه الخيوط المتناثرة داخل النصوص هي التي تجعل للفكرة بعض الصلة بالنص، رؤية الشاعر في نصوصه أكثر حيرة تجاه حوادث التاريخ العربي.

هنا أيضًا هامش ومتن، حيث المتن هو الحادثة كما أوردتها كتب التاريخ، والهامش هو التعليق الفني الخاص بالشاعر.

الأمر الذي يستدعي السؤال: ماذا يريد الكاتب أن يقول؟!

هل يريد محاكمة التراث والتاريخ العربي عبر استنطاق مجموعة من الحوادث التاريخية المعروفة والتي تبدو واضحة في الكتاب؟!

هل يريد الكاتب أن يعيد فهم واقعه في ضوء تراث معبد بالقمع وقطع الرؤوس وسفك الدماء؟!

لا تخلو النصوص من أسئلة منتفخة، تراوح بين واقع يكشر عن أنيابه ويجبر الكاتب على العودة مرارًا وتكرارًا، وبين تاريخ لا يخلو من هموم ومؤامرات ودسائس ويجبره على إمعان النظر والقراءة بشكلٍ مختلف.

الشيء الأكثر وضوحًا هو غرام الكاتب بالهامش الضيق الصغير الذي هربته كتب التراث (الهامش المتن) على حد قوله.

نتوقف مع سؤال صغير: هل يفيد هذا الانهماك المسترسل النصوص الموجودة في الديوان؟!

نرى أن الشاعر تعامل مع اللغة بسخاء، لم يقيد نفسه بقيود معينة، لم يستلهم الفكرة لتقييد اللغة الفاتنة، بل ذهب وراء إغواء اللغة بعيدًا.

كأن النصوص في مجملها تمارين خاصة للكتابة، الأمر الذي نتج عنه اختلاط التعليق على الحدث التاريخي بالحدث في أغلب النصوص.. وكأن الشاعر شاهد معاصر للحدث فقد تركيزه نتيجةً لهول الحادثة.

رابعًا: الرؤية الفنية للتاريخ

جاءت أغلب النصوص في تعامل واضح مع التراث والتاريخ بشكلٍ مباشر، وخصوصًا فيما يتعلق بالأحداث المنتفخة والممتلئ بالأسئلة، وعمومًا جاء التعامل مع التراث والتاريخ العربي عبر أسلوبين مهمين:

الأسلوب الأول: استفاد الشاعر من المخزون اللغوي والنغمي الذي يمنحه التراث بشكلٍ عام عبر مجموعة من الحكايات والقصص والأمثال والأقوال المأثورة التي مازالت تحتفظ بتنوعٍ نغمي ساحر يمكن توظيفه.

الأسلوب الثاني: استفاد من الأحداث التاريخية، أو الأحداث التي ألبسها المؤرخون نوعًا من الأسطورة في تحميل القصيدة بمجموعة من الأسئلة التي تحاكي الواقع.

فالأسلوب الأول تمثل في مجموعة من الاستلهمات النغمية لمجموعة من القرآن الكريم الأقوال المأثورة والأمثال والشعر العربي مثل:

- لا غالب إلا أنت.
- قذى بالعين وعوار بالقلب.
- قال كبيرهم الذي علمهم السحر.
- بيدي لا بيد عمرو.
- أبكِ مثل النساء ملكًا مضاعًا لم تحافظ عليه مثل الرجال.
- اللهم أحصهم عددًا، واقتلهم بددًا ولا تبقِ منهم أحدًا.
- من يعيرني عينه أبكي بها.

ويستفيد الشاعر من أسلوب النثر العربي الذي تطور في العصر العباسي، في تفعيل مستوى النغم وعرض الفكرة كما في نص (حكايا ابن جبير أو بأي مقبرةٍ يوقنون): (بلغني أيها الملك السعيد أن الأقداح غدرت بالمؤنة، وان الأسماء أمحت من حجارة النفور، فارتدت لغة كسيحة الصلوات، مدانة بين دفتيها دافقة.)

والأسلوب الثاني تمثل في مناقشة مجموعة من الحوادث التاريخية التي تشكل نقاط منتفخة قي التاريخ العربي مثل:

- حادثة موت الحسين.
- سقوط غرناطة وما تبعها من حوادث.

ويعجز الشاعر هنا في استنطاق الحوادث، الأمر الذي يجعل الحوادث تحتوي نوعًا من الرؤية المعتمة الحائرة تجاه الحوادث، خصوصًا فيما يتعلق بنص (سفر غرناطة أو ما حدث بعد بيعة المفاتيح)

فالنص يحتوي فكرة مشوشة، وتعامل الشاعر مع بعض الحوادث الفرعية داخل النص تعاملًا مباشرًا الأمر الذي جعل النص يحتوي حوادث تاريخية دون رؤية فنية مثل قوله:(كان القرار واضحًا بمنع الزواج بين المسلمين والنصارى واعتبار ذلك هرقطة وكفرًا، وأنه من تنصر من العرب أيضًا لا يتزوج من نصارى الإسبان، وكان قرار القسيس (فرانسيسكو خمينيس)

الذي اقنع الملكة بضرورة تنصير أهالي غرناطة، وأنه لا مجال للتهاون مع الذين يمارسون هرقطاتهم سرًا....)

وتظل أكثر وقائع التاريخ جمالًا من حيث التعامل الفني، واقعة حلم المهدي التي أوردها الطبري: (حلم المهدي ذات ليلة أنه أعطى لابنيه قضيبين، فأورق أحدهما، ولم يُورق الآخر، فقام فزعًا)

والتي ينجح (درويش) في التعامل معها أحسن تعامل، ويعلق على الحادثة: (كأني أعطيتُ لهذا سيفًا من نار، ولهذا درعًا من ثلج، أيهما يصل الشاطئ، يورقُ أخوان بفرعين، ويكسر ثلج الأحزان بنيران الصلح...)

خامسًا: الواقع القريب

تجاه الواقع يظل الشاعر أكثر حيرةً، حيث الوقائع الدامية المنقولة مباشرةً، التي تحتوي قلقًا وفجيعة مركزة، فواقع الشاعر أكثر حيرةً ودموية وعنفًا من التاريخ، لذلك كان تعامل الشاعر مع واقعه تعاملًا بدرجةٍ ثانية، وكأن التعامل مع التاريخ كان نوعًا من الهروب المبتكر وإن كان الهروب مسكونًا بدموية التاريخ ففيها نوع من الكشف ولذة والمتعة.

ويبرز الواقع القريب للشاعر في نص (مفتتح أخير لحشرجة الموت)، والنص يحتوي نوعًا من المرونة والبساطة دون أن يكون لعبء استرجاع التاريخ أي تأثير مباشر على النص، الأمر الذي يجعل النص يحتوي شفافية ساحرة ذات وقع خاص.

سادسًا: الذات المفتتة

تطلُّ عبر هذا النص الطويل والمسترسل، ذات خجولة قلقة، تنجو من مخالب الفكرة العامة المسيطرة، لتتسرب عبر ثنايا النص، لغة هذه الذات بسيطة، وهي أكثر دلالة من نصوص (درويش) المغلقة، وهذه القطع الصغيرة هي ما يتوهج دائمًا في شعر درويش.

ـ (ترى أأستطيع بمفردي أن اشق البحر، أن امخر أحشاءه، أتستطيع سمكة صغيرة.. ناتئة التضاريس أن تلعن البحر بجبروته وعنفه وجلاوزته)

ـ (هنالك مدن كالنساء.. تهزمك أسماؤها مسبقًا.. تغريك، تربكك، تملؤك، تفرغك، وتجردك ذاكرتك من كل مشاريعك، ليصبح الحب كل برنامجك، هنالك مدن لم تخلق لتزورها بمفردك)

ـ (كان موعدنا المطر، كل مطر وأنت بخير، كل مطر وأنت حبيبتي، كل مطر وجمالك أروع، يا سحر الممالك.. وذبالة الروح، تفوحين داخلي كأنك أنت.. وتشرقين في سمائي كأني احبك)

ـ (وكما البوح نديٌّ وآسر / هو حضورك / وكما الابتسامة روح ترفرف / ذاك القميص وهو يداعب الجسد الغضَّ / ويفتك بالبشرة البضة)

هذه الذات الصغيرة هي التي تنجو من النصوص الكبيرة الطويلة المستغرقة في قراءة التاريخ العربي الممتلئ بسفك الدماء

والاغتيالات والحروب والقتل الجماعي، وهي أكثر دفئًا من كلِّ النصوص الأخرى، وتعكس صورة مدهشة للشاعر.

سابعًا: الشكل العام

مجموعةُ النصوص في مجملها تشكلُ نصًا واحدًا، فالنصوص متقاربة في اللغة والصور والاستلهمات النغمية واللفظية من التراث العربي،وكذلك الصياغة الفنية الأمر الذي يجعلها تأخذُ شكلًا أقرب إلى نص طويل تتوزعه عدة مقطوعات.

أمرٌ آخر: النصوص تسيطرُ عليه فكرة واحدة حاول الشاعر أن يستوعبها وهي فكرة القمع في التاريخ العربي، الأمر الذي يجعل النصوص قريبةً من بعضها وتشكل نسيجًا متماسكًا، وينجح الشاعر هنا في إعطاء الكتاب وحدة ساحرة ومدهشة.

وبعد

(يصنعُ المرءُ القول ثم ينظر فيه، فلا يفيق من أثره، يعجب كيف أوتي هذه القدرة، وبخيل إليه أنه رهين ما أبتدعه. يظن أنه يسيطر على القول، ولكن القول يعود فيقتص لنفسه أو يسيطر على صاحبه)[1]

الكلامُ هنا يأخذُ جهةً مغايرة، هي فتنة القول (الكتابة) وهو السؤال الأكثر إلحاحًا في تاريخ الأدب العربي يعود للظهور مجددًا عند

(درويش)، مُتمثلًا في فتنة التاريخ هو ما يجعل الفكرة تخفي رأسها خلف ركام الوقائع المختلفة.

سؤال آخر: هل يصلح التاريخ والتراث للتناول فنيًا دائمًا ؟!

(يلهث المبدع لاكتشاف ذلك الواقع المستتر الرمزي الذي يخفيه الواقع الظاهري الواقع اليومي وعندما يعجز لا يجد غير الفرار إلى التاريخ وخيار التاريخ ليس غايته تحقيق بعد في زمان ومكان تشترطها طبيعة العمل الإبداعي ولكن اللجوء إلى حرم التاريخ يكمن في سحر التاريخ وسحر التاريخ مستعار من ينابيع الوطن الأسطوري والوصول إلى ينابيع الوطن الأسطوري هو غاية المبدع)(2)

نستند هنا على كلام الروائي (إبراهيم الكوني) مع الاختلاف الواضح بين الجنسين الأدبيين (الرواية والشعر) في ملاحظة هاجس التاريخ المسيطر.

يظل هم (خالد درويش) الأكبر هو جاذبية التاريخ ووقعها المدهش في النفوس، لهذا يفضلُ أن يتخلى عن توهج نصه مقابل سحر وجاذبية التاريخ، لكن الكتاب يظل النقاش الشعري الليبي الأول ـ حسب علمي ـ للتاريخ العربي وحوادثه رغم كل ما يقال عنه.

البحث المتواصل عن مجال للكتابة.. هو ما يجعل النصوص

بشكلٍ عام تحمل داخلها عبء هذا البحث، فاغلب النصوص مصابة بلوثة البحث عن موضوع وملبدة بأفكار قاتمة، مما يجعلها بعيدة كل البعد عن المتلقي الذي يبحث قبل أي شيء أخر عن فكرة كاملة السطوع.

هوامش

(1) محاورات النثر العربي، د. مصطفى ناصف.

(2) شهادة الروائي إبراهيم الكوني في مؤتمر الرواية العربية في القاهرة 1998.

عباءةُ الآنا أو حالات الذات

قراءة في ديوان (جدوى الموارية)
للشاعرة: سميرة البوزيدي

أرى حالتين لنفسي:

أنا حين أبكي أنا..أو أنا

أنا ـ لا أنا ـ حين تبكي السطور

(عبدالدائم أكواص)

ما يفسره (أكواص) هنا من حالات الذات عنده، سيكون مفتاح الولوج في حديثنا عن ديوان (جدوى المواربة) للشاعرة (سميرة البوزيدي)

نتطرق في حديثنا هنا، عن الكيفية التي تناولت بها الشاعرة الذات، وإن كان مفتتح (أكواص) جاء غنيًا بدلالاته الشعرية، إلا أنه تضمن حالتين نحاول أن نُحيطَ بهما قبل الكلام عن الديوان:

- الآنا بصورتها المباشرة وتفاصيلها القريبة الحميمة (أنا حين أبكي أنا)
- الآنا بصورته الأخرى الغير المباشرة وفي أطوارها المختلفة (أنا ـ لا أنا ـ حين تبكي السطورِ) مُتورطًا في نفيها، في دلالةٍ منه على أنها لا تُعبرُ عنه، وكأنه يقدم تنازلًا واضحًا عنها.

❊ ❊ ❊

الذاتُ حسب رؤية الشعر الحديث تحملُ داخلها أغلب الأبعاد الشعرية، من هنا فالشاعر الحديث يعول على هذه الذات كثيرًا في تناوله لموضوعاتها الخاصة أو لمشاكل أخرى على درجةٍ عاليةٍ من العموم والشمول.

فالذات أصبحت بوابة للعبور إلى كافة الموضوعات الشعرية، تحاول أن تأقلم نفسها، حسب تحولات الشعر المختلفة (عمودية، تفعيلة، وقصيدة نثر) بل أصبحت تُشكلً التنوع الأكبر في خارطة الشعر العربي كونها البراح الأكثر قربًا للشاعر.

لا أكتبُ أحدًا:

تهتمُ (سميرة البوزيدي) في ديوانها هذا بالذات على درجاتٍ متنوعة، وعلى قدر هذا الاهتمام يأتي التنوع في القصائد ففي قصيدتها (جدوى الموازبة) تقول:

منذُ قريب

كنت لا أكتب أحدًا

ألتف بعباءة أناي

وأنظر بنصف عين

إلى حزن رفيق

والآن عن ماذا أتحدث ؟!

هي هنا تقترحُ الآنا كبراحٍ أول للقصيدة، لذلك تعيدنا بسؤالها الأخير إلى حالات (عبدالدائم أكواص)

من هذه النقطة أيضًا نستطيع تتبع حالات الذات التي تظهرُ في الديوان وهي تتشكلُ في الحالات التالية:

الحالة الأولى: الذات المكتفية

وهي ذات همها الأوحد الغوص في التفاصيل القريبة الحميمة، ولا تعنى بأي شيء آخر، فهي لا تُفعل الجهات الأخرى، غايتها الوحيدة الذات،لذلك تأتي دائمًا بصيغة المفرد.

القصيدةُ في هذه الحالة تُعلنُ بهدوءٍ خجول عن ذاتٍ مُتأهبة.. مُتحفزة، لذلك فإن أغلب هذه النصوص المُكتفية تهتمُ برصد تفاصيل الذات، مُنغمسة كل الانغماس في مراقبة شؤونها، تقترب كثيرًا من صوفية شفافة ساحرة:

هذا امتلائي

أواسيه بجبل من الأخطاء

بسخريةٍ متحفزة

بستائر وردية

تتطاير مثل أشباح مرحة !!

أو:

أكتفي بي

أمنحُ دفئي

لبعضي

وأعلن واهمةً

أن الوقت متسع.

وتظهر هنا (ياء المخاطبة) التي تُلخصُ هذه الذات المكتفية وتمنح النص إيقاعها الذاتي الخاص جدًا

تظهرُ الآنا المكتفية بشكلٍ آخر هنا، الآنا التي تعتمد على البوح الذاتي المسترسل المتضخم بوجود كلمة (أنا) في القصيدة بالإضافة إلى وجود (ياء المخاطبة):

أنا الضاجة بسكونٍ

لا يشبهني

أزرر ثوب المعنى

على احتشاد الصفات....

الحالة الثانية: الذات الجماعية

الشاعرة في بعض قصائد الديوان تتنازل جزئيًا عن الذات كغاية، لتصوغ قصيدة بهم جماعي، تحاول أن تصنع من خلالها حالة جديدة، وإن كانت أقل دهشة وإبهارًا من الحالة السابقة لأنها تتكلم بلسان الجماعة.

الذاتُ هنا بصيغة الجمع، لكن هذه الذات الجماعية تخفي ذاتًا

مرهفةً، مرهقة، ويبدو أن الشاعرة هنا اتخذت من صيغة الجمع أداة تعبير عن حالة مغايرة لذاتها، فالإطار التعبيري تغير نوعًا ما، لكن المحتوى ظل يحتفظ بإيقاعه السابق:

نضرمُ الحكاية

في بياض الليلة

ونتبادل كؤوس

الابتسامات الغابرة

فمن يعيرنا

سمع قلبه؟!

نسير أو نتوقف.. لا فرق...

وتستخدم الشاعرة هنا الفعل المضارع بصيغة الجماعية (نضرم، نتبادل،نسير، نتوقف) في محاولةٍ منها لإضفاء بعض الشمول على قصيدتها.

وقد تستخدمُ الشاعرة في بعض القصائد (نا الدالة على الفاعلين) في محاولة منها لتنويع هذه الحالة:

يباغتنا المطر

ويعترينا الخصب

ولو يغيب قليلًا

يذيبنا الفقد

وتمزقنا الأسئلة

عاليًا ينثر فجيعتنا

حين يخبر عنا

الشجون القديمة....

الحالة الثالثة: الذاتُ المُشاهدة

وهذه الحالة أقل من الحالات السابقة وتتوزع كشذرات متفرقة في أرجاء الديوان، وهذه الذات تلعبُ دور المشاهد ولا تشارك في صياغة مسارٍ القصيدة، همها الوحيد هو رسم صورة أو نقل مشهد، الذات هنا محايدة:

مثل الأغاني القديمة

جاء شاردًا

يزجي ضحكةً مبتورة

ويبعث بمعجزاته الصغيرة

عصا ضريرة.....

نلاحظ هنا أن حضور الذات كان لغرض النقل (نقل مشهد أو صورة شعرية) فقط دون أن تتورط في تماس مباشر مع النص.

لكنها قد تلجأُ إلى حالةٍ أخرى داخل هذه الحالة تتجسد في الكلام عن الذات من خلال ضمير الغائب محاولةً نقل الذات إلى حالةٍ مغايرة أو تغيير مجال الرؤية:

ولما نأت الشقة

بينها وبينها

صار التلكؤ

خطوها

والنبض القافز

مجالها الحيوي...

إحصائية الحالات

جاء الديوان في ثمانية عشر قصيدة توزعت حسب التصنيف السابق كالآتي:

1 ـ الذات المكتفية: وردت في الديوان في خمس قصائد هي (مراكب، إيقاع الدخان، مهجة البلور، جدوى المواربة، أخطاء لائقة)

2 ـ الذات الجماعية: وردت في خمس قصائد هي (قيامة الهراء، وكأن السحاب صديقه، الحكاية، خرائب رقمية، ومالا نقوله)

3 ـ الذات المُشاهدة: وردت في قصيدةٍ واحدة هي (القصيدة)

جاءت بعض القصائد محتوية على تنوعات في حالات الذات ولم ترد كل حالة في قصيدة بمفردها وهي كالآتي:

4 ـ الذات المكتفية + الذات المُشاهدة: وردت في ثلاث قصائد هي (ظل، هل يصغي أحد، أشياء الشرود)

5 ـ الذات المكتفية + الذات الجماعية: وردت في الديوان في قصيدتين (قوارب، النهار يصرخ محتجًا)

6 ـ الذات المُكتفية + الذات الجماعية + الذات المُشاهدة: وردت في قصيدتين (بحر، في قبو الذاكرة)

الشكل العام

الديوان على ما به من تنوع في حالات الذات جاء مشتملًا مجموعة من النقاط:

1 ـ الديوان يرسمُ حالة إنسانية عامة، ويبتعدُ عن كونه تمثيلًا لحالة الأنثى عند الشاعرة، فالقصائد على امتداد الديوان ترسمُ ذاتًا عامة أكثر من كونه يتحدث عن حالة أنثوية خاصة.

2 ـ في القصائد التي تمتزج فيها حالات الذات الثلاثة، نلاحظ هنا أن الزمام يفلت من الشاعرة، فالقصيدة تقتربُ من كونها قطع مزركشة مجتمعة تحت إطار القصيدة، لذلك فالقصيدة عندها أقرب إلى لوحات شعرية متنوعة، ويظل الرابط بين هذه اللوحات ضعيفًا جدًا.

3 ـ في أغلب قصائد الديوان تأتي الصورة على حساب الفكرة (حالة عامة في الشعر الحديث) الأمر الذي يربكُ أفكار الديوان بصفةٍ عامة، وإن كان يمنح القصائد زخرفةً مناسبة نوعًا ما، إلا أنه يضر بسلاسة وتسلسل الفكرة في القصائد، لذلك يرتبك المعنى في بعض القصائد، وإن كان في بعض قصائدها مثل (قيامة الهراء، خرائب رقمية، وإيقاع الدخان) تتناول حالة شعرية تتكامل فيها جميع العناصر (فكرةً وطرحًا)

4 ـ الشاعرة ترصدُ القصيدة كشأن مهم من شؤونها، وتراها حالة إنسانية مهمة جدًا،من هذه القصائد (جدوى المواربة، كأن السحاب صديقه، القصيدة، مالا نقوله) ففي قصيدة (ما لا نقوله) مثلًا تقفُ عند خصوصية الشكل الشعري الذي تكتب به وهو(قصيدة النثر)

وبعد

التنوع الذي تصنعه الشاعرة في حالات الذات لديها يمر من خلاله عمق تجربتها، التي لا تخلو من هم وثقافة شعرية عالية نراها واضحة في عناية الشاعرة بنصوصها من ناحية اللغة والصور.

لكن الذات كحالة شعرية عامة يظل أمرًا بخطورة متعاظمة فالقصيدة الذاتية تستدير أحيانًا على قائلها، فالقصيدة الحديثة ربما تكون أكثر عنفًا من أي قصيدة أخرى إلا أنها تظل خليطًا من

الطلاسم والألغاز تأتي في الغالب معجونةٌ بمجموعة متنوعة من المؤثرات،فالذات هنا ليست نقية نقاءً تامًا، بل ذات منصهرة تجتمع فيها عدة عوالم وتفقد بناءً على ذلك الكثير من تلقائيتها وسطوعها وأيضًا الكثير من براءتها !!

حضنُ الذاتِ الوثير

قراءةٌ في ديوان (آثار طفل في الرمال)
للشاعر (عبدالدائم أكواص)

مدخل

وكلما فتشتُ عن نفسي وجدتُ الآخرين

وكلما فتشتُ عنهم لم أجد فيهم

سوى نفسي الغريبة

هل أنا الفردُ الحشودُ ؟!

(الشاعر محمود درويش)

بهذا المقطع من جدارية الشاعر (محمود درويش) الذي يضعه الشاعر في بداية الديوان، يضعنا الشاعر (عبدالدائم أكواص) في الجزئية التي أريد مناقشتها في هذه الدراسة.

لعل أغلب الشعراء يبحث عن هذه التميمة السحرية التي يقترحها (درويش) في جداريته، ويفضل (أكواص) أن يضعها مفتتحًا لديوانه، هناك دائمًا خيار بين الآنا والآخرين، لكن أغلب الشعراء يُفضل أن يذيب الآخرين في قصيدته الذاتية البسيطة أو يجعل من ذاته الصغيرة

ملجأ للآخرين، تبدو هذه الجزئية هي الفكرة المسيطرة بشكلٍ عام على أغلب قصائد الديوان.

وأحب أن أشير أولًا إلى أن الشاعر يكتبُ قصيدة التفعيلة وبحرفية عالية جدًا وبتواتر منسجم مع أغلب القصائد العربية والليبية في هذا الخصوص، لذلك فهو يرتكبُ أثمًا في زمن طوفان قصيدة النثر، والرهان على الصور الشعرية، زمن القفز على مختلف الأطر.

ويفضل (عبدالدائم أكواص) أن يضعنا في اتجاهين عامين للديوان كالآتي:

الاتجاه الأول

وهو الاتجاه القريب جدًا من ذات الشاعر، يُحاورُ الشاعر مجموعةً من مشاغلهِ واهتماماته الخاصة جدًا، مشغولًا بهمومه، بعيدًا عن أي شعارات جوفاء، يصوغُ بهدوءٍ كبير هذه المشاغل في إطار نغمي، وبلغةٍ بسيطة، وبأفكار واضحة، بل بصور غاية في الدهشة والسلاسة:

فلتسرعي

عمري وعمرك للتآكل

ولتحضري خبز التشوق ناضجًا

ولتنثري ملح التواصل بيننا

ولتهتفي: مرحى لنا ملحُ التواصل

ولتجهري بالحب ملء الجبِّ

ملء أسماع القبائل...

ونلاحظ هنا أن قصائد هذا الاتجاه، يغلبُ عليها البساطة نظرًا لتعبيرها عن ذاته البسيطة واقترابها من شؤونه الخاصة، لذلك فهي قصائد مزركشة بشكلٍ عام بنغم وصور غاية في الوضوح.

وهي تعطي انطباعًا خاصًا عنه كشاعر رومانسي بالدرجة الأولى، متمكن من قصيدة التفعيلة.

ويتضح هذا الاتجاه في مجموعة من القصائد: (ساكن حدس الهواء، ملاك، ثلاثية الصعود، أنا أسير.. أنا أسير، يا زرقة البوح الجميل، وبر البراءة، طموح يخجلُ منه المدُّ، أطيافها، نشيد الهطول، أحلام كائن ماضوي، مزق الحنين، اسحب سماءك والجدار، نسيتُ قلبي حولك، قصيدة الإصغاء، نزهة الغبار بين فوهات الدموع، ترك الغريق حذاءه، ابتهالية البرتقال العصي، نزيف النفق)

ويغلبُ على هذه القصائد صيغة المخاطب والآنا، حيث الشاعر يستغرقُ في قراءة ذاته وشؤونه ـ كما قلنا ـ

يا مهجةً تهفو إليها مشاعري

يا شرفةً منها أطلُّ على المدى

وعلى عيوبي

النصل يسكنُ خافقي

والشوقُ محتمل النشوبِ

الآن أنزفُ ماضيًا

الآن تفضحني ندوبي.

ويشذ عن هذه المجموعة قصيدة (نزهة الغبار بين فوهات الدموع)، رغم قربها من الشاعر وعدم سيطرة أفكار كبيرة على النص، إلا أنها قصيدة تندرج تحت الاتجاه السابق نظرًا لهدوء المسيطر عليها، وبساطة فكرة النص والألفاظ:

في الصمتِ يصطافُ الغبار

يُلقي عباءته الثقيلة فوق وجه الماء، ويمضي

لخلوته الحميمة حافيًا،

يُهدي قذاه لكل عينٍ لا تنام.. يُعيدُ توزيع الزُّحار

تصهلُ الريح احتفاءً يمتطيها..

ويلف بين أزقة الرغبات.. في لغة الشكوك.

كذلك قصيد (اسحب سماءك والجدار) التي تأتي بصيغة الأمر، لكنها لا تبتعد عن دائرة الذات القريبة، فالشاعر في هذه القصيدة يتوجه بالأمر إلى نفسه قبل أي أحد آخر:

أشهر غيابك في وجوه الصامتين، ولا تمر

كالغيم فوق مدينةً مهجورةٍ.. أو لا تمر

ماءً على جذب الحكاية، وانحدر

في درب نفسك سيدًا.. حُرًا وحر

واسحب جدارك من ظلال الميتين

وتظل في هذا الاتجاه (قصيدة الإصغاء) التي يُفعلُ الشاعر خلالها فعل (أصغي) في كتابة القصيدة، حيث يختارها لبداية المقاطع في كل مرة، وكأن القصيدة قصيدة دائرية ورغم أن ا الاتجاه الذاتي هو الطاغي في القصيدة، إلا أن الشاعر هنا يحاول أن لا يكون محايدًا على الدوام، حتى وإن كان في موقف المتفرج، هو مشغول بقضايا أخرى يصغي إليها بهدوء:

أصغي لأطفال التجارب

ولألف جيشٍ نائمٍ

من ألف عامٍ لم يحارب.

الاتجاه الثاني

ويغلبُ على الاتجاه اهتمام الشاعر بقضايا غيره، قضايا خارج نطاق ذاته القريبة جدًا، الشاعر في هذا الاتجاه يضع نفسه في إطار جماعي، يحاول أن يجد سياق له داخل الجماعة، يُحاولُ أن يكون على صله بقضايا أمته المعاصرة، لذلك نجده يضحي بكثير من توهج القصيدة مقابل هذا الحضور:

(عادوا إلى جبل النبؤة وادعين، متعمدين، ملمعين نيوبهم، مستنسخين دروبهم من طين حاضرنا، ما سر حرف الشين في أسمائهم ؟ قال العجوز: «لأنهم كانوا شهودًا في شفير شقاقنا أو أنهم كانوا شواهد رمسنا»)

ويظهرُ هذا الاتجاه في مجموعةٍ من القصائد وهي (سفر الرجوع، كتاب التثاؤب، سفر الرماد)

القصائد هنا تتشكل عبر هم جماعي، يريد الشاعر من خلالها بيان درجة انشغاله بمجموعة من القضايا، يغلبُ على هذه القصائد عدم وضوح أفكارها بشكلٍ عام، الأمر الذي يلفها بدرجة من الغموض،ويغلب على هذه القصائد الخطاب الجماعي، وصيغة الفعل الماضي:

ناموا لكيلا يجرحوا إحساس قاتلهم.. وناموا

ليبرروا في نومهم مأساة (جلجامش)

أو ربّما ناموا لكي يتأكدوا من صحو كذبتهم !!

القصيدة في هذا الاتجاه تظل على حالة تواصل مع مجموعة من الاستدعاءات التاريخية لمجموعة من الشخوص الدينية والأسطورية في محاولةٍ من الشاعر لخلق نص مختلف يتحاور من خلاله الواقع والتاريخ.

ويمكن تلخيص الرموز المستخدمة في هذا الاتجاه في: (طير الفنيق ـ إيزيس ـ يوسف ـ العزيز ـ الهكسوس ـ جلجامش ـ قابيل ـ نابليون ـ إيفا أدولف ـ السامري ـ رومل ـ لورانس ـ الاوشفيتيز)

ومن خلال هذا الاستدعاءات لهذه الرموز، ترتبك و تغيب أغلب

أفكار النصوص رغم غطاء النغم الطافح، فالقصيدة لا تقدم تجربة ذاتية بسيطة، بل تقدم قضايا كبيرة تحوى الكثير من الأفكار والتشعبات التي تحتاج في صياغتها إلى مستوى متمكن.

وكذلك ما يصاحب هذه الرموز الأسطورية من جوانب يكون أغلبها غائبًا عن القارئ حاضرًا عند الشاعر الأمر الذي يحدث إرباكًا كبيرًا في فهمها.

وتظهرُ في هذا الاتجاه قصيدة (سفر الرماد) حيث تمتلئ بالرموز ويسيطر على القصيدة فكرة عامة مشوشة:

ومن الرماد إلى الرماد

(لورانس) أمضى ليله متقلبًا، لما يقم

لم تنفجر سكك الحديد.. ولا جديد:

(بيروت) تسجن نفسها في أمسها

(عمان) تدفن أمسها في نفسها

(بغداد) تحت الانتداب..

من اليباب إلى اليباب

ونُلاحظُ هنا قلة القصائد في هذا الاتجاه مقابل الاتجاه السابق، وربما يرجع ذلك إلى أن قصائد الذات دائمًا أكثر قربًا للشاعر من غيرها، لذلك يُفضلُ الشاعر التعاطي معها بكثرة.

الديوان في إطاره العام

هناك اهتمام واضح عند الشاعر لكتابة القصيدة الملحمة، ويظهرُ ذلك جليًا في تعامله مع أغلب القصائد، وبالأخص القصائد الطويلة نوعًا ما، حيث يفضل الشاعر أن يصنع حوار واضح داخل النص (علاقة أخذ وعطاء) ويتجلى ذلك بوضوح في قصائد (سفر الرجوع، ابتهالية البرتقال العصيّ، سِفر الرماد، نزيف النفق) لذلك تظهر القصائد موشاة بمجموعةٍ من الصور التي تأتي على درجةٍ عالية من الكثافة والنضج.

اهتمام الشاعر واضح بقصائده، الأمر الذي ينعكس يشكلٍ مباشر على أفكار القصائد من حيث وضوحها، كذلك على عنايته بصور أغلب القصائد.

قصائد الديوان يغلبُ عليها الإيقاع، كذلك تنطبق أغلب أفكار القصائد على الألفاظ بدون أي حشو أو زوائد.

ختامًا

على الرغم من أن الحضن الذي يفضله الشاعر هو حضن الذات، الذي يبدو وثيرًا من خلال معالجة الشاعر الفخمة لأغلب قصائده الذاتية، كذلك من خلال الصور المدهشة الذاتية التي ينسجها بهدوء، إلا أن الشاعر أحيانًا يُفضلُ أن يُحلق خارج هذا الحضن !!

السردُ المحموم

قراءةٌ في ديوان (أراك تهطلُ في القلب)
للشاعرة نعيمة الزّني

مدخل

طالما أنك لا تستطيع أن تلغي الأنا الملعون، أقم على
الأقل علاقة أنيقة معه
رافايل أرغولّول

قد تكون العلاقة الأنيقة هنا قصيدة، القول هنا تسأُلٌ كبير عن جدوى تجربة الذات، وخصوصًا في التجربة الإبداعية بشكلٍ عام، الذات هي الوجه الأبرز والأقرب للمبدع في كل أحواله وحالاته، لذلك عندما نقول: (قصيدةٌ تتلبسُ ذات الشاعر) قد لا نقول جديدًا، لكن عندما تكون القصيدة مسكونة بكمٍ هائل من التداعيات الذي يُفعلُ قصيدة محمومة بسرد ذاتها إلى أبعد الحدود، فإنها تكون قصيدة متلبسة بالذات، لذلك فالقصيدة انهمار طويل ومتواصل متوتر، وهي كذلك لا تتوقف عند نقطة معينة، ولا تنشغل بنسج علاقات وروابط بين أجزاء القصيدة، حتى وإن وردت مقاطع صغيرة وسط القصيدة الكبيرة فإن تدافع السرد يُعطيها طابع النسيج الواحد:

الغيمُ يدخلُ من النافذة

يغيبُ الحلمُ في خاصرة المدينة

يصبحُ المساءُ يابسًا عن ضحكتي

صباحٌ أبله ما عاد يوقظني

وليل فضفاض لا يتسعُ لعيني

فهل يُحييك لي الله رصيفًا آخر ؟!

قصيدة متداخلة فهي تقع تحت طائلة بوحها..وخاصةً أن عنوان القصيدة (أنا) لكنها في المقابل تطوع هذه الأنا كثيرًا عندما تقترح إطارًا واسعًا للبوح وهو هنا المدينة، لذلك فهي تقترحُ البداية مرتبكةً قليلًا لا تنبئ بما سيكون بعدها، لكنها عندما تتخلص من البداية تركن إلى الأنا المشغولة بالتفاصيل، تدرك أن المدينة تستوعب الشاعرة كحالةٍ للبوح، فهي عندما تقول: (فهي يحييك لي الله رصيفًا آخر) فإنها ترضى بالمدينة كبديل عن هذا الشخص، المدينة إذًا حالة أخرى للبوح:

فالليلةُ تختمر في القلب آخر القصائد

ليتلعثم الهواء

لأمتطي نزقي وأذهب

لترتبك الشوارع بخطاي الواهية...

تتميز قصيدة (نعيمة الزني) بقصر الجمل المكونة للقصيدة.. من هنا فهي تُفعلُ مساحة الأفعال في بحث محموم عن صورة تسع حالة البوح الهائلة.. لذلك فهي تعولُ كثيرًا على اقتراح الأفعال كمساحةٍ حقيقة للقصيدة.. (هذه الخاصية يعولُ عليه الكثير من الشعراء خصوصًا شعراء قصيدة النثر.. الأمر الذي يعطي القصائد صفة التشابه) قصيدة (نعيمة) لا تخرج عن هذا الإطار، لذلك فهي عندما تقترح الفعل كمساحةٍ للبوح فهي تعطي الصور المستحدثة نوعًا من الحركية أو الحياة في داخلها لنقرأ معًا:

شيءٌ يفقدُ شاعريته

يفقدُ جماله.. يرتمي في اللاشيء

تخرجُ من عيونه عناكب

وتسبحُ في فمه حكايات قديمة

يرقدُ على قفاه

مُشرِعًا صدره لآلاف النجوم

فاتحًا قنينة البحر

ساكبًا ألوانه الزرقاء في جدران الغرفة

خاطفًا بهجة فجر يراقصُ ليلته العنيدة....

وهكذا تتوالي حركة الأفعال في القصيدة محدثةً نوعًا من اللهات

الجميل خلف التفاصيل، ونلاحظ في المقطع السابق إنه حتى وإن غابت الأفعال فمساحة الفعل مقترحة من خلال (مشرعًا فاتحًا ساكبًا خاطفًا)

نقطة أخرى للنقاش في قصيدة نعيمة مساحة الاختزال غير واردة، وحتى وإن وجدت مقاطع فهي مقاطع تخرج عن إطار الاختزال لتقع تحت طائلة السرد، الشاعرة مشغولة بإنجاز ذات مغايرة فضفاضة مترهلة إلى أبعد الحدود.

فالمقاطع المختزلة لها سياق مغاير، نجد قصيدة بعنوان (قصائد) وهي قصيدة مرتبة في مقاطع كلُّ مقطع بعنوان مختلف، لكنها في عمومها تشكلُ نسيجًا واحدًا، وبالنظر إلى المقاطع نجد أن الطول يغلب عليها، عكس القصائد الحديثة المختزلة التي يُشكلُ الإيجاز جوهرها، وبقراءة المقاطع تتشكل القصيدة كقصة:

ذات صباح بلون الورد

أطلَّ وجهه البريء

كان غامضًا.. مبللًا بالشجن

وضعت يدي على قلبي

ونظرتُ في عينيه

رأيتُ شموسًا.. ومدنًا مُعلَّقة

وأطفالًا !!

هذا هو المقطع هو بداية القصيدة وهو بعنوان (لجوء)، ننظر إلى المقطع الثاني الذي حمل عنوان (زهرة):

في عينيه

دمعةٌ بحجم العشق

وفضاءٌ يتسع لجنوني

قدمتُ له زهرة

فتردد

ثم.. التقطها بيده المرتعشة

فأزهرت يدي بستانًا.

نجد أن المقطع الثالث وهو بعنوان (اقتراب) يبدأُ هكذا:

أخذ يقتربُ

كما قاربٌ يغرقُ في اليم

يقتربُ

المسافةُ تختنقُ.. الضجيجُ يبتعدُ...

وتضع في ختام هذه القصيدة مقطعًا صغيرًا بعنوان (خاتمة) وهذا المقطع يلخص المقاطع السابقة ويأتي بدرجةٍ من الدرجات ليعطي الانطباع على أن المقاطع السابقة تشكلُ كيانًا واحدًا.

هكذا يتضحُ سياق القصيدة كقصة، قصة تدور في فلك (الآخر)

الذي يستقطب الكلام، وتوجه إليه الشاعرة كلامها، فالذات هنا رغم كل ما تحمله القصيدة الحديثة من تعدد الدلالات هي ذات محايدة ما يعنيها هو المخاطب دون سواه، وما يستقطبنا هو تعامل الشاعر مع هذا الذات،الشاعرة هنا حلقة صغيرة في سلسلة طويلة من الشعراء، تحاول أن تنجز عبر تجربتها صياغةً أخرى لتجربة الذات الشعرية، لكن هذه القصيدة تظهر مستوى الشاعرة الحقيقي في تعاملها مع القصيدة كسياق للفكرة، وكيفية تعامل الشاعر مع فكرتها أعطى القصيدة شكلًا لا نقول عنه إنه جديد، لكنه يحملُ بذور اختلافه.

في قصيدة أخرى وهي بعنوان (أراك تهطلُ في القلب)(*) وهي القصيدة التي ظهرت كعنوان للديوان، تقترح نفس الخاصية ونفس سياق الطرح، ومن خلال هذه القصيدة تظهر المدينة مرةً أخرى كجانب مهم وفعال في القصيدة، إنها تتعامل مع المدينة تعاملًا حذرًا لكنه مسكون بقلقه ونلاحظ هنا أن (المدينة) تعادل المخاطب تمامًا:

عند أول منعطف

ألمحُ مدينتي

تهرب من سريرها

تتمشى على أطراف أصابعها

لتقابل عاشقًا يقف هناك

يرتجف من البرد والعسس.

ختامًا

قصيدة (نعيمة الزني) مسكونةٌ بهاجس السرد، سرد محموم تُفعلهُ الذات وينسجمُ معها انسجامًا تامًا، القصيدة هنا آلية للبوح المتسع، تُجاهر الشاعرة من خلاله بعواطفها و همومها، وأيضًا الكثير من تمردها !!

هوامش

(*) ديوان (أراك تهطل في القلب)، مجلس الثقافة العام،عام 2006.

مُغامرة التجريب

قراءة في ديوان
(التأويل الوردي لبياض الكوكب)
للشاعر صالح قادربوه

مدخل

فالمغامرة الشعرية ليست اقترابًا من الرؤيا بل هي اقتراب من الحياة ومن روح اللعبة، من السخرية العظيمة التي صنعت أرسطو فانيس وستصنعني.. الشعر هو كتابة كل واحد لنفسه لكن بأدوات الحياة.. ليس هناك رؤيا.. فالشاعر ليس نبيًا ولا عرافًا، إنّه لاعب وحسب[1]

إلى إي حد يتطابق كلام الشاعر (صالح قادربوه) هنا مع تجربته الشعرية ؟!

ابتداءً من ديوانه (اشتهاء مستحيل) الصادر في عام 2002 ومرورًا بديوانه (تراتيل أسفل شرفة الوعد) الصادر 2004 وانتهاءً بديوانه (التأويل الوردي لبياض الكوكب) الصادر في 2006.

نتوقف عند تجربة الشاعر (صالح قادربوه) الشعرية التي تمتلئ بمجموعة من الإشارات القوية على وجود مساحة هائلة من التجريب،

ويبرز ذلك واضحًا بمتابعة الخط الواصل بين المجموعات الأربعة وعبر فترة زمنية ثابتة نسبية.

فمن النزعة الرومانسية الحالمة في ديوانه (اشتهاء مستحيل) حيث تسيطر الذات بأفقها القريب، إلى الاقتراب من الأفق الصوفي بشكلٍ من الأشكال في ديوانه (تراتيل أسفل شرفة الوعد)

وانتهاءً بمساحة هائلة يرى الشاعر أنها متاحة للتجريب في ديوانه (التأويل الوردي لبياض الكوكب)

ابتداءً من العنوان ومرورًا بالإهداء (إلى اللون.. دون ريب)، والمدخل الذي يستنطق الشاعر فيه مقولة من مقولات الشاعر (اوكتافيو باث)

نرى هنا بوضوح سعى الشاعر لإنتاج نص بمذاق خاص، ربما ما يستدعى الانتباه هو توقف الشاعر عند جزئيات معينة منها:

أولًا: تخلى الشاعر نهائيًا عن الإيقاع الذي كان بصورة واضحة في ديوانه الأول، وظهوره بشكلٍ مخفف في ديوانه الثاني.

ثانيًا: تعامل الشاعر مع ذاته القريبة، تعامل فيه الكثير من التعالي لم يغص في شؤون ذاته.

ثالثًا: اهتمام الشاعر بصياغة قصيدته عبر إنتاج مجموعة من الصور، لتحل محل الإيقاع المُغيب.

(قصيدة الغريب) هي أولى القصائد التي يتوقف عندها، ويلاحظ

القارئ أن الشاعر يتوقف عند لفظة (الغريب) ويفعل القصيدة من خلالها:

الغريب الذي تلتف حوله مداخل الشوارع

الغريب الذي تلتف حوله أبواق العربات الباردة

الغريب الذي تلتف حوله واجهات الفنادق

الغريب الذي تلتف حوله صائدات العابرين

....

والملاحظ على هذه القصيدة أن القصيدة هنا جرعة واحدة متصلة، غير قابلة للتجزئة، فاكتمال فكرة النص مقرون باكتمال قراءة النص كاملًا.

ونلاحظ هنا أن الشاعر يستهويه هذا الشكل في الكتابة فنراه يكرره مرةً أخرى في قصيدة (ممنوع الابتسام):

رائحة فاصوليا مطبوخة

رائحة ماء قديم

رائحة زنزانة مجهولة النزلاء

رائحة صوت بليد

رائحة قصة صغيرة مسحوقة على سكة حديد صدئة

رائحة نكتة لا تقال أمام العائلة

....

يمكن أن نقف عند تجارب أخرى معاصرة، لنرى إن (قادربوه) يتوقف عند أغلب التجارب العربية في محاولة لمواكبتها وتجاوزها، لنقرأ لشاعر تستهويه نفس هذه الطريقة في الكتابة، أنه الشاعر (سعدي يوسف) في قصيدته (صباح الخير أيها العرب)[2]:

صباح الخير للأولاد

صباح الخير للجلاد

صباح الخير للثورات تنقلبُ

صباح الخير للطلقات مكتومة

صباح الخير للرايات

صباح الخير عشرًا

للوحول تلطخ الرايات

صباح الخير للشمراء

صباح الخير للرقباء

....

نتوقف عند قصيدة (إيهام) لنرى أن الشاعر يعمد إلى صياغة القصيدة بشكلٍ فيه الكثير من التمويه من خلال تفعيل كلمتين (صوت) و (بل) من ليكمل ليصل في النهاية إلى عنوان النص:

صوت طرقات أصابعك على خشب الخزانة

صوت انزلاق من أسفل إلى فوق

بل

صوت طرقات نقودك على خشب الخزانة

صوت انزلاق أصابعك من أسفل إلى فوق

بل

صوت طرقات الخشب على نقود الخزانة

صوت انزلاق أسفل أصابعك إلى فوق

ثلاثة احتمالات لإلغاء وهم الاستدراك

بل للإيهام بالإلغاء

....

نرى هنا أن الشاعر ذهب بعيدًا للوصول إلى شيء قريب جدًا منه، إنه يمارس اللعب بل هو مفتون جدًا بهذا اللعب، معتمدًا على تبديل العلاقات بين الألفاظ، وتعتبر هذه القصيدة المثال الأبرز هنا على تعامل الشاعر مع التجريب كفكرةٍ لها خصوصيته.

نتوقف كذلك عند قصيدة (جرد سريع لأوهام المخيلة) لنرى أن الشاعر هنا يوقظ كلمة (نتصافح) ليدخل من خلالها إلى النص:

نتصافح بالقرب من تقلب الماء

من تصادم نملتين على حبل العطش

نتصافح بالقرب من أكذوبة الصوت الخفيض

وننتزع أصابع التقاليد في دوخة المصافحة

ثم نتهيأ للجلوس على فكرة الفأر والمصيدة

....

نرى أن الشاعر يعتمد هذه الطريقة في أغلب نصوص الديوان، محاولًا التعاطي مع هذا الشكل في الكتابة أكثر من مرة، ويمكن ملاحظة هذا الأسلوب في قصيدة (المشبوهون) وقصيدة (أحلام لا تخص فرويد)

ويمكن النظر إلى قصيدتين:

1 ـ قصيدة (التأويل الوردي لبياض الكوكب): ويعتمد فيها الشاعر على مدخلين كونيين (حسب اقتراح الشاعر) والقصيدة تبلغ ذروة التعقيد، وأرى أنها تبلغ ذروة التجريب (حسب اعتقادي) لذلك اختارها الشاعر عنوانًا لديوانه، على الرغم من مغامرة الشاعر بفكرة النص (وهي سمة ظاهرة في هذا الديوان بشكلٍ عام).

2 ـ قصيدة (اسمك): وهي حسب اعتقادي تعتبر من رصيد الشاعر السابق من عدة وجوه، أو أنها كتبت بروح الدواوين السابقة، وهذه القصيدة تشذ عن قصائد الديوان الأخرى من حيث وضوح الفكرة وترابطها وكذلك قربها من ذات الشاعر.

ختامًا

الشاعر دائم الشطب سواءً على مستوى التجربة ككل من خلال إعلان إنكاره لتجاربه وإصدارته الشعرية السابقة، أو من خلال ردته على الشكل الشعري القديم بشكلٍ عام، الشاعر أيضًا دائمًا الشطب لنفسه من خلال كل قصيدة، حيث كل قصيدة هي عبارة عن تجاوز دائمًا وشطب متكرر، الشاعر كذلك لا يرى نفسه ابن لتجربة الشعر الليبي التي يراها متواضعة من جميع الوجوه لذلك فهو يشطب الجميع !!

ديوان (التأويل الوردي لبياض الكوكب) مغامرة يراها الشاعر (صالح قادربوه) ضرورية في سياق تجربته الشعرية التي تقوم أساسًا على القفز على جميع تجاربه السابقة دون النظر إلى الوراء،القصيدة في نظره لعبة مفتوحة على التجريب إلى أبعد الحدود،وعلى جميع الاتجاهات!!

السؤال هنا: ماذا أضافت مغامرة التجريب لتجربة (قادربوه) الشعرية ؟!

هوامش

(1) حوار للشاعر، أجراه الشاعر وليد الزريبي.
(2) الشاعر سعدي يوسف، الأعمال الكاملة.

القصيدةُ بلحاف الأنثى

قراءة في ديوان لحاف الضوء
للشاعرة أم الخير الباروني

أتسلل خلف الحلم

لأعانق ولعي بك

يدركنا الصحو

أرتبك..

تتوقف القصيدة الحديثة عند مفترقات كثيرة، لعل أبرزها الوقوف كثيرًا على بوابة الذات، ومحاولة صياغتها بأكثر من صيغة.

ديوان (لحاف الضوء) للشاعرة (أم الخير الباروني) يحتوي على (21 قصيدة) كتبت قصائده عبر فترة امتدت من 1987 إلى 2001.

ما يعنينا عبر هذه القراءة هو الإجابة على سؤال:

كيف تعاملت الشاعرة مع كيان الأنثى عبر قصائدها ؟

القصيدة في ديوان (لحاف الضوء) تقع على مقربة من تفاصيل الشاعرة الأنثى، الشاعرة هنا تصوغ حياتها عبر القصيدة.

تهطلُ بأغواري

بلا غيم

بلا سحب

تهطل!!

فالقصيدة بداية لا تتشكل عبر إطار معين، فهي تمتلئ بالخروقات لكن الشاعرة هنا تعول كثيرًا على الفكرة التي تشغل حيزًا مهمًا في قولبة القصيدة، حيثُ خطابُ الذاتِ مسكونٌ بانفعالٍ خاص، ومخاطبة بصيغة الآخر أو بصيغة الجمع في محاولة من الشاعرة لصهر نفسها مع الآخرين، وأيضًا القصيدة لا تركن إلى منجز، فهي تقترح فضاءً جديدًا دائمًا، إضافة إلى اهتمامها بالتفاصيل إلى أبعد الحدود، لذلك تداهمك الصور المنجزة وكأن الحياة تتجدد في كل قصيدة:

تنتصب هياكل ونهارات

كانت منزوية ما بين ضفتي دفتر

يقلبه طفل حافي القدمين

يحصي الصفحات البيضاء ويفتتها

قوتًا لطيور تنقر أفكاره.

ولا ندعي أن القصيدة لديها حالة استثنائية، لكنها حالة تسلك طريق الشعر الحديث عامة، تحمل قلقها وإحساسها المختلفة بالحياة،

ترتكب محاولة بحث المحمومة للخروج بحالة تميز، لكنها تظل محتفظة بمخاوفها ساطعة متوهجة وطازجة:

أتفيأك غيمًا.. تمطر بأعماقي

فتخصب بكرومٍ ونخيل وخمائل غبطة

فيما الظل يشخص.. يتشخص

يتخلل بصري.

لا تمضي بعيدًا في أفكارها، تميز القصيدة في وضوح فكرتها إنها لا تخاتل القارئ كثيرًا.. إنها تسلك أقصر طريق للوصول، لنقرأ هذا المقطع الذي يفيض بدهشته الصغيرة المستحدثة:

تحت وسادتي

حلم وشاطئ !!

القصيدة التي تكتبها الشاعرات في ليبيا تنضح بكثير من ردود الفعل الصغيرة المشاكسة، لذلك تتميز هذه القصائد بتفجرها الجميل، تحمل وقع اليوم في كثير من الدهشة، ولا تحمل الكثير من المفارقات اللغوية، بعكس القصيدة التي يكتبها الشعراء، إنها تميل للتعقيد كثيرًا، وتدخل من باب فكري عميق، لذلك نراها تحسن التعبير عن نفسها جيدًا، وتتمترسُ بالذات كثيرًا:

البارحة

بعدما غادرتني

وعلي غير عادتي

لم أقرب الماء.. لم أشرب

خفت.. خفت أن.. أنطفئ !!

الفكرة الواضحة تمنح القصيدة قوة الإيجاز..لذلك تتجلى القصيدة قدر الإمكان في الاقتصاد اللفظي،حيث الفكرة تشعل النص بمقدار مناسب من الوقع الجميل، الذات أيضًا عند (أم الخير الباروني) تنكشف بلطف، وتتسرب من خلال لحظة البوح هذه هموم الشاعرة بشفافية حادة ومصحوبة بكمٍ هائل من الصور التي تراها الشاعرة تخدمُ القصيدة مترافقة مع جرأة محببة لا تختفي تحت قناع:

هذا المساء

والمطرُ ثرثارٌ عجوز

يهمهم في خفوت

يملؤني اشتهاءً لأن نكون معًا

وأنت بعيد

بعيدٌ كالغد

قريبٌ كهمس الذكريات

....

نتوقف هنا لنرى كيف تعاملت الشاعرة مع قصيدتها، ونرى أنها تعاملت في خطين متوازيين:

الخط الأول: ويمكن تسميته (خط التداعي) وتعول الشاعرة هنا على جملة سردية تقتضب فيها كثيرًا.

الخط الثاني: ويمكن تسميته (خط الصور) وتتوقف الشاعرة عند مجموعة من الصور التي تدعم الخط الأول، ونلاحظ هنا اهتمام بصياغة مفارقة مدهشة بين من خلال إنجاز الصور، الأمر الذي يعطي القصيدة قدرة على المشاكسة:

النوم يفرك نعاسه ويغلقُ نوافذه

السعة

تتدثر بلحافها وتضيق

الليل

يبكي معزوفة المطر

فامضي

امتطي وهج الصبح

واركض

فيسقط الغد من شرفة ذاكرتي

حقلًا من رماد..

....

القصيدة أيضًا في إطارها الحديث قصيدة قلق متعاظم، وتتوقف الشاعرة كثيرًا عند هذه النقطة، ربما هو جزء من إحساسها الخاص بقلق كبير عصري يراه الشعراء كل من زاويته:

هدهدة طحن العمر الماضي

تلجم خيول الزمن الآتي

وأنا متعبة

أنيني متحجر

عند بوابات صدئة

لمدائن الفرح

تصدني فأدير وجهي

واركض..

....

قصيدة (أم الخير الباروني) في الغالب ترسم في الغالب حدودها ومحيطها كأنثى، وهي أيضًا قصيدة هادئة.. هامسة تختبئ وراء ذات غير منجزة.. تراها الشاعرة كل مرةٍ بشكل مغاير !!

تعريف بالكاتب

ـ عبدالباسط أبوبكر محمد.

ـ مواليد 1975، الجبل الأخضر.

صدر له

- ديوان (في متناول القلب) مجلة المؤتمر2005.
- ديوان(أوقات خارج الوقت) مجلس الثقافة العام 2008.
- كتاب (خارج الحبر) وزارة الثقافة عام 2014.

له مخطوطات

- ديوان (بأكثر من وجه).
- ديوان (الوقت جهة خامسة).
- كتاب (تمارين شعرية).
- كتاب (جغرافيا الروح).

البريد الألكتروني للكاتب:

Ttfasel@yahoo.com